3 1761 00390943 9
UNIVERSITY OF TORONTO

Bombe, Walter
Domenico Ghirlandajo

ND
623
G42B65

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from the

Collection of

DOUGLAS M. DUNCAN

1968

1914 Die Kunst dem Volke Nr. 19

Domenico Ghirlandajo

Von

Dr. Walter Bombe

Mit 53 Abbildungen

Erstes bis zwanzigstes Tausend

München, Karlstraße 33
Herausgegeben von der Allg. Vereinigung für christliche Kunst

Urteile der Presse über unsere Monographien.

Diese außerordentlich verdiente Sammlung reichillustrierter und volkstümlich gehaltener Darstellungen aus dem Gebiet der bildenden Kunst entspringen einem dringenden Bedürfnis des Publikums. Wir besitzen allerhand belletristische Büchereien, aus 50 Pfennig- und 1 Mark-Bänden bestehend, populär-wissenschaftliche Sammlungen, aber kein ähnlich geartetes billiges Unternehmen, das „Die Kunst dem Volke" wirklich nahebrächte — außer diesem einen.

Das literarische Deutschland, Wochenbeilage zur Frankfurter Volkszeitung, Nr. 9 v. 30. I. 14.

Angesichts dieses Unternehmens „Die Kunst dem Volke" kann es nur eine Losung geben: Diese Hefte möglichst viel verbreiten, möglichst viel kaufen, möglichst viel ausschöpfen! Sie sind nach Inhalt, Ausführung und Preis wirklich fürs Volk. Der Erfolg ist ja schon groß, aber er müßte noch viel größer sein. Dazu muß jeder sein Teil beitragen.

Westdeutsche Arbeiterzeitung, M.-Gladbach, Nr. 10 v. 7. III. 1914.

Dieses verdienstliche Unternehmen auf dem zeitgenössischen Büchermarkte vermittelt eben durch den gediegenen Inhalt und durch die trefflichen Bilder, die zum Besten zählen, was die moderne Reproduktionstechnik auch für ein anspruchsvolles Auge zu leisten vermag, ein bedeutendes Stück Wissen und Können und einen bleibenden Schatz auf kunst- und kulturgeschichtlichem Gebiete.

Lit. Anzeiger, Graz v. 15. VIII. 13.

Wir sind immer freudig überrascht bei der Ankunft eines jeden Heftes und nehmen ebenso gerne Anlaß, den Vereinen und einzelnen Mitgliedern zu empfehlen, das geradezu großartige und fabelhaft billige Werk anzuschaffen.

Die Jungmannschaft, St. Gallen Nr. 49 v. 4. XII. 13.

Immer wieder zeigt es sich, daß die Heftfolge „Die Kunst dem Volke" ganz konkurrenzlos dasteht. Ein solcher Erfolg wurde freilich nur dadurch möglich, daß die Allg. Vereinigung f. christl. Kunst rein ideale Interessen verfolgt und auf jeden Geschäftsgewinn verzichtet. Es erscheint deshalb auch als selbstverständliche Pflicht, das Unternehmen nach Kräften zu unterstützen.

Theologie und Glaube, 1913, Nr. 4.

Immer wieder muß darauf hingewiesen werden, daß auch unsere Mitglieder durch gemeinsamen oder Einzelbezug diese Hefte sich einen künstlerischen Hausschatz ersten Ranges und eine ausgezeichnete Kunstgeschichte für billiges Geld beschaffen können. Denn nicht nur die Abbildungen sind erstklassig — der Name der ausführenden Firma F. Bruckmann (München) bürgt dafür — sondern auch die Texte erheben sich in ihrem liebevollen Eingehen auf Künstler und Werke hoch über den gewohnten trockenen Katalogton ähnlicher Darstellungen.

Kolpingsblatt, Köln, Nr. 47 v. 23. XI. 13.

Wer diese Hefte ins Haus nimmt, kommt in den Besitz eines Kunstschatzes, wie er reiner, lieblicher, bildender kaum mehr vorhanden ist und das um ein geringes Opfer . . . .

Ursberger St. Josefsbote Nr. 9 v. 15. IX. 13.

Mit diesen neuesten Heften ist es der „Allg. Vereinigung f. christl. Kunst" wieder prächtig gelungen, ihrem Programm entsprechend „dem Volke, besonders der Jugend, eine Kunst darzubieten, die geeignet ist, Geist und Herz zu erheben und zu veredeln." Aber an der opferwilligen Arbeit der „Vereinigung" allein liegt es nicht. Alle müssen mitwirken, denen Volk und Jugend am Herzen liegen; — in Vereinen, in Schulen in Bibliotheken, im Privathause sollen diese inhaltlich hochstehenden und trefflich ausgestatteten Publikationen Eingang und weiteste Verbreitung finden, damit sie dort zweifelhafte oder schlechte Kunst verdrängen und dafür reinen Gewinn bieten für Auge und Gemüt und einen gesunden Quell reiner, erhabener Freude!

Lit. Anzeiger, Graz, XXVIII. Jahrg. Nr. 4 v. 15. I. 14.

Eine prächtige, alles Lobes werte Gabe an das Volk. Die reiche Bildausstattung ist überraschend gelungen. So recht ein Bilderbuch für das Volk, für groß und klein; durch Kolportage, bei Verlosungen, als Geschenkgabe muß es verbreitet werden. Zuhause, in dem Vereinszimmer, im Sprechzimmer sollte es aufliegen und wenn es verbraucht ist, wieder neu aufgelegt werden.

Präsides Korrespondenz, M.-Gladbach, Heft 6/8 1913.

Text und Bilder sind vorzüglich. Der Preis ist staunenswert billig. Das ist echte Kulturarbeit! Möge die Monographie jene allgemeine weite Verbreitung finden, die sie verdient.

Wochenblatt für die kath. Pfarrgemeinden Münchens Nr. 31 v. 3. VII. 13.

Die Vereine begehen geradezu eine Pflichtversäumnis, wenn sie ihre Mitglieder nicht mit den schönen und billigen Bildermappen bekannt machen. Was die alten „Kupfer" in den Familien waren oder die Hauskalender mit den Holzschnitten, das können heute diese Mappen werden. Eltern und Kinder sollten sich an Sonntagen um sie sammeln, um sich daran zu erquicken.

Volkskunst, M.-Gladbach, 4. Heft, Juli 1913.

Die in Text und Bildmaterial nicht leicht zu übertreffenden Hefte . . .

Päd. Blätter, München, Nr. 34 v. 1. XII. 13.

Es ist staunenswert, was hier um so billigen Preis geboten wird.

St. Kamillusblatt, Aachen, Nr. 6, Juni 1913.

Jedem Rompilger und jedem Freund der christlichen Kunst sei diese vornehme Neuerscheinung (Ein Besuch im Vatikan) warm empfohlen.

Ave Maria, Linz a. D., Heft 8, August 1913.

Wir möchten darum zum Schlusse mit allem Nachdruck auf eine energische Förderung dieses zeitgemäßen und nützlichen Unternehmens verweisen. Kein Verein sollte in der Beteiligung an diesem Unternehmen zurückstehen, auf daß dieses prächtige Werk auch in die letzte Arbeiterfamilie dringe.

Einsiedler-Anzeiger Nr. 71 v. 6. Sept. 13.

Einen schöneren, knapperen und doch so inhaltvollen und namentlich so prachtvoll ausgestatteten Führer durch die schwäbische Malerei besaßen wir bis jetzt noch nicht.

Lit. Beilage d. Augsburger Postzeitung Nr. 54 v. 19. XI. 13.

Wir glauben, daß die großartigen Schöpfungen Rubens nie in so ausgezeichneter Weise, was Auswahl und Zusammenstellung der Bilder und des Stoffes anbelangt, dem Volke, jung und alt geboten wurden. Dafür gebührt der Vereinigung für christliche Kunst in erster Linie der Dank. Es wäre nur zu wünschen, daß diese Hefte die weiteste Verbreitung finden, besonders auch unter den Erziehern unserer deutschen Jugend.

Der christl. Kinderfreund, Innsbruck, Febr. 1914.

Auskunft und Anmeldung bei der Geschäftsstelle der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst, München, Karlstr. 33/0.

N
623
G42B65

Abb. 1 (Text S. 28) Phot. Mannelli

Dom. Ghirlandajo, Bildnisse der Ghirlandajo und des Sebastiano Mainardi
Ausschnitt aus der Vertreibung Joachims aus dem Tempel, Fresko im Chor von S. Maria Novella in Florenz

Domenico Ghirlandajo

UNIVERSITY OF TORONTO
OCT 29 1970
LIBRARY

Von

Dr. Walter Bombe

Mit 53 Abbildungen

Erstes bis zwanzigstes Tausend

Herausgegeben von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst
München, Karlstraße 33

Abb. 2 (Text S. 11)

Phot. Anderson

Dom. Ghirlandajo, Berufung der ersten Jünger, Fresko in der Sixtinischen Kapelle

Abb. 3 (Text S. 6) Phot. Alinari
Dom. Ghirlandajo, Die Mutter der Barmherzigkeit, Fresko in der Familienkapelle der Vespucci in Ognissanti zu Florenz

Domenico Ghirlandajo
Ein Florentiner Freskenmaler des fünfzehnten Jahrhunderts.

Domenico Ghirlandajo ist nicht einer jener Künstler ersten Ranges, ohne die uns die Welt unvollkommen erschiene, nicht einer jener Heroen der Kunstgeschichte, die einem ganzen Zeitalter das Wesen ihres Charakters aufprägen und in die Entwicklung tyrannisch bestimmend eingreifen. Er ist ein geringeres Talent als Botticelli, der ihm an persönlicher Bedeutung weit überlegen ist. Ihm fehlt die dramatische Kraft Donatellos und die monumentale Größe Masaccios. Er ist auch nicht der Maler der frommen Einfalt, der mystischen Ekstase und der inbrünstigen Religiosität wie Fra Angelico, aber er ist eine in sich gesammelte, klare und glückliche Künstlernatur, ein liebenswürdiger Erzähler, der es wie kein anderer versteht, die heiligen Geschichten im Gewande des Florentiner Lebens seiner Zeit zu schildern.

Wenn der italienische Künstlerbiograph Vasari die Werke unseres Meisters als das höchste Entzücken der Florentiner bezeichnet, so gibt er damit unzweifelhaft das Urteil der Zeitgenossen wieder, deren Gunst Botticelli niemals in gleichem Maße zuteil geworden ist.

Abb. 4 (Text S. 4) Phot. Alinari
Alessio Baldovinetti, Anbetung des Kindes, Fresko in der Vorhalle der SS. Annunziata zu Florenz

Domenico Ghirlandajo ist wahrscheinlich 1449 als Sohn eines Goldwarenmaklers in Florenz geboren. Sein Vater Tommaso Bigordi soll nach Vasaris Angabe seinen Namen Ghirlandajo daher bekommen haben, daß er wie kein anderer Metallblumenkränze (Ghirlanden) als Kopfschmuck für die Florentiner Damen anzufertigen wußte. Wie viele andere Künstler seiner Zeit, lernte der junge Dome-

nico zuerst die Goldschmiedekunst, und zwar in der Werkstätte des Vaters. In einer solchen Florentiner Goldschmiedebottega gab es viel zu sehen und zu lernen. Der Goldschmied verkaufte in seinem Laden Gemälde, Bildhauerarbeiten, bemalte Hochzeitstruhen, Votivgaben aller Art, Kirchengeräte, Holzschnitte und Kupferstiche neben den Erzeugnissen des eigenen Gewerbes. In der väterlichen Werkstätte muß der junge Domenico schon Hervorragendes geleistet haben, da er, wie Vasari zu berichten weiß, eine Menge silberner Votivgeschenke und die silbernen Lampen am Altar der Santissima Annunziata fertigte, die bei der Belagerung der Stadt im Jahre 1529 zugrunde gingen. Es scheint aber, daß die Tätigkeit auf dem Arbeitsfelde des Kunstgewerbes seinem Ehrgeiz nicht genügte: So wurde er zu dem tüchtigen Maler Alessio Baldovinetti in die Lehre gegeben, bei dem er das Mosaizieren, die Tafelmalerei und die Geheimnisse der Freskotechnik erlernte. Aber auch mit bescheidenen handwerklichen Arbeiten wird er sich zunächst viel beschäftigt haben, denn Alessio Baldovinetti unterhielt ein gutgehendes Anstreichergeschäft, in welchem, wie wir aus seinen, uns in einer Abschrift erhaltenen Aufzeichnungen entnehmen, Truhen, Kästchen, Schilde und Wappen bemalt wurden.

Abb. 5 (Text S. 6) Phot. Mannelli
Dom. Ghirlandajo, Thronende Madonna mit den Heiligen Maurus und Sebastian, darüber Taufe Christi
Fresko in S. Andrea in Brozzi bei Florenz

Das früheste uns noch erhaltene beglaubigte Werk des Baldovinetti ist das Fresko der Geburt Christi im Vorhof der Santissima Annunziata (Abb. 4), an dem er, ohne es zu vollenden, von 1460 bis 1462 gemalt hat. Der Meister zeigt sich in diesem Fresko als Anhänger jener realistischen Richtung, die auf exakte zeichnerische Durchbildung aller Einzelheiten besonderen Wert legt. Daneben pflegte er mit großem Erfolg das Studium der Landschaft, deren Motive er sich aus der Umgegend von Florenz holte. So gibt er in diesem Fresko zum ersten Male einen naturgetreuen, großen Landschaftsausschnitt in der Wiedergabe des von Bellosguardo aufgenommenen breiten Arnotales. Auch im Figürlichen ist er strenger Realist; seine schmächtigen, feingliedrigen Gestalten sind herbe toskanische Volkstypen, die er gern in Gewänder von hartem, brüchigem Faltenwurf kleidet. Die Technik des Mosaizierens, in der er ganz Hervorragendes geleistet hat, — er soll auch einen Traktat über diese Kunst verfaßt haben — vererbte er auf seinen Schüler Domenico Ghirlandajo, der auch sonst durch ihn auf das nachdrücklichste gefördert worden ist.

Wie lange Domenico bei Baldovinetti gelernt hat, wissen wir nicht; ebensowenig ist es heute noch möglich, Schritt für Schritt seine künstlerische

Abb. 6 (Text S. 8) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Papst Gregor der Heilige verkündigt der heiligen Fina den nahenden Tod
Fresko in der Collegiata zu San Gimignano

Abb. 7 (Text S. 8) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Leichenbegängnis der heiligen Fina, Fresko in der Collegiata zu San Gimignano

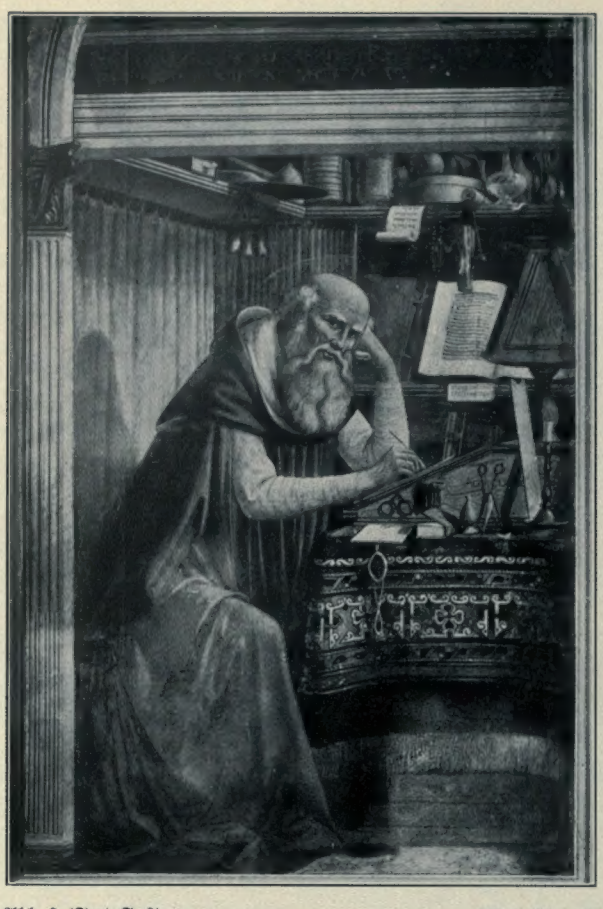

Abb. 8 (Text S. 8) Phot. Alinari
Dom. Ghirlandajo, Der heilige Hieronymus in der Zelle, Fresko in der Kirche Ognissanti zu Florenz

Abb. 9 (Text S. 9) Phot. Alinari
Sandro Botticelli, Der heilige Augustinus, Fresko in der Kirche Ognissanti zu Florenz

Entwicklung zu verfolgen, da fast alle seine Jugendwerke zugrunde gegangen sind. Ein günstigeres Geschick hat über einem Freskobilde gewaltet, das in der Kirche Sant' Andrea zu Brozzi bei Florenz zu sehen ist (Abb. 5). Das Fresko stellt die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Maurus und Sebastian dar, von denen namentlich der letztere noch viel jugendliche Unbeholfenheit bekundet. Eine Taufe Christi über dieser Madonna zeigt den Einfluß Verrocchios und wird einem anderen Meister zugeschrieben. Es ist wahrscheinlich, daß wir in dem unteren Fresko die früheste uns noch erhaltene Schöpfung des Meisters besitzen. Stilistische Zusammenhänge verknüpfen es mit den späteren Schöpfungen Ghirlandajos, der hier noch im unmittelbaren Schulzusammenhange mit Alessio Baldovinetti steht, aber zugleich auch schon als Anhänger jener realistischen Richtung erscheint, die alle seine späteren Werke bekunden.

Vasari erwähnt unter den frühesten Werken Ghirlandajos in Florenz eine Kreuzabnahme und eine Madonna der Barmherzigkeit in der Kapelle der Familie Vespucci in Ognissanti. Das Fresko galt lange als verschollen und ist im Jahre 1898 wieder aufgefunden worden. Die Gründung der Kapelle erfolgte durch Amerigo Vespucci, den Großvater des berühmten Seefahrers und Geographen, im Jahre 1472. Bald darnach mag man die Ausschmückung der Kapelle in Angriff genommen haben. Der obere Teil des Freskobildes zeigt die in Umbrien sehr häufige und in Toskana ebenso seltene Komposition der Mutter der Barmherzigkeit, unter deren weit ausgebreitetem Mantel sich Mitglieder und Freunde der Familie Vespucci scharen (Abb. 3). Recht primitiv mutet die Kreuzabnahme an. Die schwierige Verkürzung der Figur Christi ist durchaus mißglückt, die Komposition gedrängt und unklar; alles das weist auf eine frühe Entstehung; doch zeigt sich der Künstler schon in diesem Jugendwerk als ein guter Bildnismaler; unter den zwölf von der Madonna beschützten Mitgliedern der Stifterfamilie finden sich einige ausgezeichnete Porträtköpfe, die uns Vasaris Äußerung ins Gedächtnis rufen: „Als Domenico noch Goldschmied war, liebte er es, die eintretenden Kunden zu zeichnen, deren Züge er mit Sicherheit aufzufassen und wiederzugeben verstand."

Wer den jungen Ghirlandajo richtig kennen lernen will, der muß das abgelegene, aber unbeschreiblich schöne Sieneser Bergstädtchen San Gimignano aufsuchen, wo der Meister im Anfang des Jahres 1475 zum ersten Male an einer monu-

Abb. 10 (Text S. 11)

Phot Alinari

Dom. Ghirlandajo, Das heilige Abendmahl, Fresko im Refektorium des Klosters Ognissanti zu Florenz

Abb. 11 (Text S. 12) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Papst Iginus und Pius I.
Fresken in der Sixtinischen Kapelle

mentalen Aufgabe, an der Ausmalung einer ganzen Kapelle, seine Kräfte üben durfte. Die Kapelle der heiligen Fina in der Collegiata zu San Gimignano ist in ihrem architektonischen Aufbau eine Wiederholung der reizenden Kapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato bei Florenz, deren Schmuck von Antonio Rosselino und Ghirlandajos Lehrer Alessio Baldovinetti herrührt. Der damals sechsundzwanzigjährige Künstler hat sich unzweifelhaft an den Werken seines Lehrers inspiriert und die Propheten und Heiligen an der Decke mit geringen Änderungen übernommen, aber auch in dem Freskogemälde der rechten Wand, wo der heilige Papst Gregor der Santa Fina erscheint, um ihr den nahenden Tod zu verkünden, sind noch deutliche Anklänge an die Weise Baldovinettis namentlich in der Härte der Zeichnung und in dem brüchigen Faltenwurf zu erkennen (Abb. 6).

Wir blicken in ein sonniges Zimmer, in dem auf hartem Brett die heilige Fina auf der Erde ausgestreckt ruht und im Beisein zweier älterer Frauen die Ankündigung ihres Todes erhält. Eine selige Freude drückt sich in dem Gesicht der jugendlichen Heiligen aus, die in frommer Ergebenheit ihrem Ende entgegensieht. Weniger ergriffen von dem wunderbaren Vorgang, dessen Zeugen sie sind, scheinen die beiden älteren Frauen zu sein, die der Heiligen Gesellschaft leisten. Eine Inschrifttafel im Hintergrunde erläutert den Vorgang. Durch ein kleines, hochgelegenes Fenster rechts blicken wir in eine hübsche Berglandschaft und durch die Türöffnung links in einen Blumengarten. Eine weihevolle Stimmung erfüllt den engen, schmucklosen Raum.

An der gegenüberliegenden Wand ist das Leichenbegängnis der Heiligen dargestellt (Abb. 7). Vor dem Altar einer Kapellenabsis, die im Stil der Frührenaissance geschmückt ist, liegt die Tote aufgebahrt. Zur Rechten und zur Linken bleibt ein Ausblick auf die so charakteristischen Türme der Stadt. Die alte Amme wird durch die Berührung der Hand Finas geheilt, und ein blinder Knabe, der die Augen an ihre Fußspitzen legt, erhält die Sehkraft wieder. Links wird die Glocke des Campanile durch einen Engel in Bewegung gesetzt. Der Bischof, umgeben von Priestern und Diakonen, liest die Begräbnisgebete. Chorknaben halten Kerzen und die Kirchenfahne. Der Schüler Baldovinettis gibt sich in diesem Fresko an der minutiösen Ausführung, der exakten zeichnerischen Durchbildung der Köpfe und wiederum an dem Gefält zu erkennen.

Es ist bemerkenswert und hängt wohl mit dem handwerksmäßigen Zuge in der Kunst Ghirlandajos zusammen, daß er schon bei der Ausführung dieser wenigen Fresken sich der Hilfe seiner Werkstattgenossen bedient hat: Seinen Bruder David, seinen Schwager Sebastiano Mainardi aus San Gimignano und den unbedeutenden Pier Francesco Fiorentino hat er in Anspruch genommen; doch beschränkt sich die Beteiligung dieser Gehilfen wohl auf die mehr nebensächlichen Arbeiten an den Bogenzwickeln.

Gegen Ende des Jahres finden wir Domenico und seinen Bruder David in Rom, in der Bibliothek des Vatikans mit Fresken beschäftigt, die zugrunde gegangen sind. Es scheint, als ob Domenico sich nicht lange in der Stadt der Päpste aufgehalten hat, weil die späteren Zahlungen bis zum Mai 1476 an David erfolgen.

Im Jahre 1480 schuf er, im Wetteifer mit Botticelli, und wiederum beauftragt von der Familie Vespucci, für die Kirche Ognissanti in Florenz ein Freskobild mit der Darstellung des heiligen Hieronymus in der Zelle (Abb. 8) Vasari beschreibt das Gegenstück, Botticellis heiligen Augustin, und sagt sehr hübsch, daß der Kopf des

Abb. 12 (Text S. 13) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Feuerprobe des heiligen Franz vor dem Sultan, Fresko in der Sassetti-Kapelle

Heiligen tiefes Nachdenken und jene höchste Feinheit des Geistes offenbart, wie sie klugen Menschen eigen ist, die sich beständig mit dem Ergründen sehr hoher und sehr schwieriger Probleme befassen. (Abb. 9) Ghirlandajos in der Auffassung etwas bäurischer Hieronymus aber ist ein interessanter Versuch, die Feinmalerei flandrischer Meister mit dem monumentalen Freskenstile zu vereinigen. Vasari lobt diese Gestalt besonders wegen des Reichtums an Beiwerk und wegen der Liebe und Sorgfalt, mit der alle Gegenstände auf dem Arbeitstische und im Zimmer des Heiligen wiedergegeben sind.

Abb. 13 (Text S. 13) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Auferweckung eines Kindes aus dem Hause Spini, Fresko in der Sassetti-Kapelle

Abb. 14 (Text S. 13) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Bestätigung des Franziskaner-Ordens durch Papst Honorius III., Fresko in der Sassetti-Kapelle

Abb. 15 (Text S. 13) Phot. Alinari

Dom Ghirlandajo, Totenklage um den hl. Franz, Fresko in der Sassetti-Kapelle

Sehr viel breiter erscheint des Meisters Stil und sehr viel mächtiger seine Formensprache in dem wenig später vollendeten Abendmahl im Kloster der Franziskaner in Ognissanti (Abb. 10). Die schwierige Aufgabe, dreizehn Personen an einem langen Tisch lebendig zu gruppieren, ist hier so glänzend gelöst worden, wie von keinem anderen Florentiner Künstler vor Leonardo. Der alten Tradition entsprechend setzt Ghirlandajo den Judas isoliert an die Vorderseite des Tisches; aber neu ist der Gedanke eines Wortwechsels zwischen Judas und Petrus. Leider ist der Kopf Christi von einem Restaurator des 17. Jahrhunderts im Stile Carlo Dolcis übermalt worden.

Im nächsten Jahre, 1481, finden wir Domenico zum zweiten Male in Rom, wo er zugleich mit Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli und Pietro Perugino die Ausmalung der Wände der Sixtinischen Kapelle übernimmt. Zwei Fresken hat er hier gemalt, die Berufung der ersten Jünger und die Auferstehung Christi. Durch Einsturz des Architravs wurde dieses letzte Fresko um die Mitte des 16. Jahrhunderts zerstört, und 1580 malte ein vlämischer Meister, Hendrick van den Broeck aus Mecheln, es völlig neu. So können wir den durch römische Anregungen bedingten Fortschritt in Ghirlandajos Kunst, abgesehen von einigen Papstbildnissen, nur an der Berufung der ersten Jünger nachweisen (Abb. 2). An Begabung, übersichtlich zu komponieren und Menschen, Bauten und Landschaften in Harmonien aufzulösen, übertrifft er hier alle seine Zeitgenossen mit alleiniger Ausnahme vielleicht des Perugino. Das Kompositionsschema, das er zum ersten Male in San Gimignano bei der Darstellung der Leichenfeier der heiligen Fina gegeben hatte, behielt er bei. Christus und die beiden Apostel Petrus und Andreas nehmen als Träger der Handlung die Mitte ein. Links und rechts gruppieren sich die Vertreter der Florentiner Kolonie in Rom. Der hinter dem Knaben stehende bartlose ältere Mann mit dem willensstarken Gesichtsausdruck ist niemand anders als Giovanni Tornabuoni, der als Schatzmeister Sixtus' IV. einen großen Teil des Jahres in Rom verlebte, derselbe Mann, in dessen Auftrag Ghirlandajo später die Chorkapelle von S. Maria Novella ausgemalt hat. Der vor ihm stehende Knabe in der knappen Florentiner Tracht ist ohne Zweifel Giovannis ältester Sohn Lorenzo, dessen Bildnis uns

Abb. 17 (Text S. 13) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Bildnis des Francesco Sassetti und Lorenzos des Prächtigen
Aus einem Fresko in der Sassetti-Kapelle in S. Trinita zu Florenz

Abb. 16 (Text S. 13) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Bildnisse der Kinder Lorenzos des Prächtigen
Aus einem Fresko in der Sassetti-Kapelle in S. Trinita zu Florenz

Abb. 18 (Text S. 14) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Bildnis der Gattin des Francesco Sassetti, Fresko in der Sassetti-Kapelle

ebenfalls in den Fresken von S. Maria Novella begegnet. Vielleicht noch interessanter ist das Bildnis des graubärtigen griechischen Philosophen Argyropulos rechts neben Giovanni Tornabuoni, jenes Weisen am Hofe des Papstes, der alle seine Zuhörer zum Studium der griechischen Sprache und Literatur begeisterte. In dem Aufbau dieser Gruppen entwickelt der Meister zum ersten Male die Fähigkeit, Massen rhythmisch zu gliedern.

Von den Einzelgestalten der päpstlichen Märtyrer zwischen den Fenstern der Kapelle hat Ernst Steinmann, der Verfasser des monumentalen Werkes über die Sixtina, mit Bestimmtheit die Heiligen Pius, Viktor, Iginus, Anaklet, Dalmata und Felix als eigenhändige Arbeiten Ghirlandajos erkannt, in Ausdruck und Bewegung mannigfach variierte Gestalten, die an ernster Würde, an Feinheit und Sicherheit der Charakterzeichnung dem heiligen Hieronymus in Ognissanti nicht nachstehen (Abb. 11).

Trotz aller dieser Arbeit fand er aber, wie Vasari berichtet, noch Muße, sich in das Studium der Altertümer Roms zu versenken. Erst bei diesem zweiten Aufenthalt in der ewigen Stadt ist ihm das volle Verständnis für die klassische Kunst aufgegangen, die fortan ein bestimmendes Element seines Schaffens wird. Vasari rühmt ihm nach, daß er ohne jedes Handwerkzeug in den richtigen Verhältnissen Triumphbögen, Bäderanlagen, Säulen, Obelisken, das Kolosseum und Aquädukte aufgenommen habe. Mit Ehren überhäuft, kehrte er 1482 aus der Stadt der Päpste nach Florenz zurück, wo er neue große Aufträge erhalten sollte.

Francesco Sassetti, ein reichgewordener Florentiner Patrizier und Teilhaber des Bankhauses der Medici, beauftragte ihn, seine Familienkapelle in Santa Trinita auszumalen. Schon im Jahre 1469 hatte Francesco Sassetti die Absicht, die Chorkapelle von Santa Maria Novella mit Fresken aus dem Leben seines Schutzpatrons, des heiligen Franz, zu schmücken. Aber die Dominikanermönche von Santa Maria Novella sträubten sich begreiflicherweise dagegen, dem Stifter des Franziskanerordens die Hauptkapelle ihrer Kirche zu weihen. So mußte Francesco Sassetti sich mit einer kleinen Kapelle der Kirche Santa Trinita begnügen. Ghirlandajo aber hatte hier weniger die Aufgabe, das Leben und Sterben des heiligen Franz zu schildern, als vielmehr den Ruhm eines reich gewordenen Florentiner Patriziers zu künden. Demgemäß bricht er hier zum ersten Male mit jenem Kompositionsschema, das er bis dahin inne gehalten hatte. Die Bildnisfiguren, die sich bisher mit der bescheidenen Rolle des teilnehmenden Zuschauers begnügen mußten, fangen an, ihre eigene Sonderexistenz zu führen. Sie werden zu selbständigen Trägern einer weltlichen Handlung. Daher erscheinen sie im ersten Plan, und der religiöse Vorgang wird in den Mittelgrund verlegt. Der Schauplatz der Handlung aber wird Florenz, und Florentiner Gebäude und Straßen, die Brücke S. Trinita, der Palazzo Spini, die Loggia dei Lanzi und der Palazzo Vecchio bilden die Szene,

die von Florentiner Bürgern belebt wird. Neben Francesco Sassetti erscheint Lorenzo der Prächtige und, von ihrem Lehrer, dem berühmten Humanisten Polizian geführt, kommen Lorenzos Kinder, um den Vater zu begrüßen (Abb. 14, 16 u. 17).

Für Darstellungen aus der Geschichte des heiligen Franz hatte Giotto in seinen Fresken der Oberkirche von S. Francesco in Assisi und S. Croce in Florenz eine Norm gegeben, die bis an das Ende des 15. Jahrhunderts für die Florentiner Maler Gültigkeit behielt. Auch Ghirlandajo hat es nicht verschmäht, von Giottos Kompositionen zu lernen und in der Auswahl der Darstellungen auf ihn zurückzugreifen. Obgleich mehr als 160 Jahre zwischen beiden Künstlern liegen, kommen wir doch bei einem Vergleiche ihrer Leistungen zu dem Resultat, daß auch ein Ghirlandajo es nicht vermag, diese Stoffe lebensvoller und naturwahrer zu behandeln, als es Giotto gelungen ist. Nicht weniger als vier von Ghirlandajos Darstellungen aus dem Leben des seraphischen Heiligen lassen sich auf Giottos Fresken in S. Croce zurückführen: Die Lossagung des heiligen Franz von seinem Vater, die Bestätigung des Franziskanerordens durch Papst Honorius III. (Abb. 14), die Feuerprobe vor dem Sultan (Abb. 12) und die Totenfeier des Heiligen. Die Stigmatisation des heiligen Franz auf dem Monte Alverno bekundet ebenfalls einen indirekten Einfluß Giottos, und nur die Auferweckung eines Kindes aus der Familie der Spini (Abb. 13) über dem Altar der Kapelle zeugt von selbständiger Erfindung, wenn wir nicht etwa annehmen wollen, daß ein Fresko Giottos in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi Ghirlandajo bekannt geworden ist. In der Bestätigung des Franziskanerordens geht unser Meister gleichfalls über sein Vorbild Giotto hinaus, indem er die Szene zu dem glanzvollen Bilde eines päpstlichen Konzils auf Piazza della Signoria umformt. In freier Anlehnung an ein Fresko Giottos in S. Croce hat Ghirlandajo auch die Totenklage um den hl. Franz (Abb. 15) geschildert. Mit dem gleichen Ausdrucke tiefsten Schmerzes drängen sich die Ordensbrüder schluchzend um die Leiche ihres Stifters. Ein bebrillter Bischof liest die Aussegnungsgebete und die unvermeidlichen Porträtgestalten von Mitgliedern der Familie Sassetti stehen bescheiden zur Seite. Durch eine edle Renaissancearchitektur, die uns den Tempel in die Erinnerung ruft, in dem die hl. Fina in S. Gimignano aufgebahrt liegt, wird das Gefüge der Komposition fest zusammengehalten.

Das knieende Stifterehepaar zur Rechten und zur Linken des Altars, unter deren Bildnissen Ghirlandajo als den Tag der Einweihung der Kapelle den 15. Dezember 1485 angegeben hat, wirken wie Seitentafeln eines dreiteiligen Altarwerkes, als dessen Mittelstück die von Ghirlandajo gemalte Altartafel der Anbetung der Hirten diente, die sich jetzt in der Florentiner Akademie be-

Abb. 19 (Text S. 14) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Bildnis des Francesco Sassetti, Fresko in der Sassetti-Kapelle

findet und an Ort und Stelle durch eine Kopie ersetzt worden ist (Abb. 21). Die Gemahlin des Francesco Sassetti, Madonna Nera „die süßeste Gattin", mit der er, wie die Grabschrift besagt, in glücklichster Ehe gelebt hat, ist eine würdige Matrone, und ihr Gemahl fesselt uns nur darum mehr, weil sein charaktervolles und energisches Gesicht zu Ghirlandajos besten Leistungen auf dem Gebiete des Porträtfaches gehört (Abb. 18 u. 19).

Die Altartafel mit der Anbetung der Hirten ist, was die Technik und die Komposition betrifft, von einem Bilde gleichen Inhalts abhängig, das Hugo van der Goes, der große vlämische Meister, etwa zehn Jahre früher im Auftrage der Florentiner Familie Portinari gemalt hat.

Auch Ghirlandajo hat, wie so viele andere italienische Maler seiner Zeit, den Einfluß jener herben und starken nordischen Kunst erfahren. Neben der Technik war es die delikate Vollendung, die er an dem großen Altarwerke des Hugo van der Goes vor allem bewunderte. Der hohe Ernst und die naturalistische Auffassung namentlich in der Charakteristik der Figuren schlichter Menschen aus dem Volke sind Eigenschaften des vlämischen Meisters, denen wir bei Ghirlandajos Anbetung der Hirten aus der Sassetti-Kapelle, jetzt in der Akademie zu Florenz, wieder begegnen. Die Sprache der Gesichter und der Hände zeigt die ganze ergreifende Charakterschilderung des Niederländers, und auch die emailartige Farbenpracht und die minutiöse Durchführung aller Details ist hier durchaus niederländisch, während die Plastik des Gewandstils und der Zeichnung deutlich auf den Einfluß Verrocchios hinweisen und die große Leuchtkraft der Farbe ganz ein Verdienst Meister Domenicos selbst ist. Über die Entstehungszeit des Bildes gibt das Datum MCCCCLXXXV auf dem Kämpfer des einen korinthischen Pfeilers Aufschluß, und das Wappen der Sassetti auf den Pilastern des Rahmenwerkes zeigt uns die Herkunft des Gemäldes an.

Abb. 20 (Text S. 16) Phot. Hanfstaengl
Dom. Ghirlandajo, Judith und ihre Magd mit dem Haupte des Holofernes, Tafelbild im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

Bemerkenswert ist der Umstand, daß wir erst aus den reifen Mannesjahren Ghirlandajos Altartafeln und profane Bilder kleineren Umfanges nachweisen können. Ghirlandajo war eben in erster Linie Freskenmaler, und seine Tafelbilder, die nicht sehr groß an Zahl sind, beweisen trotz einiger rühmlicher Ausnahmen, daß er eigentlich nur in umfangreichen Wandbildern seine große Schilderungsgabe ganz fesselos zu entfalten vermocht hat.

Der Entstehungszeit nach das früheste der auf uns gekommenen Tafelbilder Ghirlandajos dürfte das jetzt in den Uffizien bewahrte Altarbild der thronenden Madonna mit Heiligen und Engeln (Abb. 22) sein. Zwei Marmorstufen, über die ein kostbarer orientalischer Teppich gebreitet ist, führen empor zu dem Hochsitze der Madonna, und eine reichgeschmückte Marmorbrüstung, hinter der

Abb. 21 (Text S. 14) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Anbetung der Hirten, Altarbild der Sassetti-Kapelle, in der Akademie zu Florenz.

sich Cypressen und Orangenbäume erheben, schließt den der Himmelskönigin bestimmten Raum von der Welt ab. Zierliche, anmutige Engel mit Lilien in den Händen umstehen den Thron. Die beiden Erzengel Michael in blankem Harnisch und Raphael, der Helfer des jungen Tobias, haben zur Rechten und zur Linken Aufstellung genommen, während vor den Thronstufen zwei heilige Bischöfe knieend ihre Ehrfurcht bezeugen. Die Anordnung ist symmetrisch und altertümlich streng, wie sie aus rituellen Gründen damals von den Auftraggebern verlangt zu werden pflegte. Die Energie der Charakteristik, die alle eigenhändigen Bilder Ghirlandajos auszeichnet, fehlt diesem Bilde, und wir werden nicht irren, wenn wir annehmen, daß die Ausführung zum nicht geringen Teile in den Händen von Schülern gelegen hat.

Dagegen ist ein tüchtiges Werk eigenhändiger Ausführung die in der Komposition verwandte thronende Madonna mit zwei Engeln, den stehenden heiligen Dionysius und Thomas von Aquino und den knieenden Dominikus und Clemens in der Akademie zu Florenz (Abb. 23). Die Herkunft des Bildes ist unbekannt. Hier ist namentlich die heitere, frische Färbung von großem Reiz, und den Heiligen, die in ganz ähnlicher Weise, wie in dem eben betrachteten Uffizienbilde angeordnet sind, hat der Meister Würde und Individualität

Abb. 22 (Text S. 14) Phot. Hanfstaengl

Dom. Ghirlandajo, Thronende Madonna mit Heiligen und Engeln, in den Uffizien zu Florenz

verliehen. Von fast metallischer Schärfe sind die Umrisse, und von hoher Grazie die Gestalten der Madonna und der beiden lieblichen Engel. Auch technisch steht das Bild auf der Höhe der besten Altarwerke Ghirlandajos, wie die fein verschmolzene, saubere und glatte Vertreibung der Farben beweist. Derselbe architektonische Hintergrund, die gleiche Gebärde des segnenden Kindes, die fast identische Aufstellung der fünf Hauptpersonen verbinden dieses Altarstück mit dem Uffizienbilde. Nur die zierlichen Schmuckmotive am Architrav sind aufgegeben, woraus man schließen möchte, daß dieses Altarwerk später entstanden ist, als das ähnliche Bild der Uffizien.

Zu den am besten erhaltenen und ausdrucksvollsten seiner Tafelbilder gehört das im Dome zu Lucca bewahrte (Abb. 26), das in den Typen der alten Heiligen Ghirlandajos Reifestil zeigt, während der hl. Sebastian rechts in der plastischen Schärfe seiner Formengebung wieder an Verrocchio erinnert und die feierliche Würde der Apostelfürsten Petrus und Paulus dem Bilde zugleich mit dem von Raffael in der Madonna Sistina wieder aufgenommenen Vorhangsmotiv das Gepräge einer himmlischen Erscheinung verleihen.

Judith und ihre Magd mit dem Haupte des Holofernes ist der Gegenstand eines miniaturartig fein ausgeführten Bildchens (Abb. 20), das wohl einstmals als Füllung eines Schrankes gedient hat und sich jetzt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindet. Die antiken Sarkophagreliefs entlehnten Darstellungen an der Rückwand des Gemaches, das die beiden Frauen durchschreiten, sind Reminiszenzen an des Meisters römischen Aufenthalt.

Abb. 23 (Text S. 15) Phot. Alinari

Thronende Madonna mit Heiligen und Engeln, in der Akademie zu Florenz

Sein Rundbild in den Uffizien, von 1487, das die Anbetung der Könige darstellt, gibt in lockerer Komposition, wie Ghirlandajo sie von seiner Tätigkeit als Freskenmaler her gewöhnt war, gleichsam den Blick durch ein rundes Fenster auf die heilige Szene (Abb. 24). Kein Versuch ist gemacht, die Darstellung der Rundform anzupassen. Wo die Bildfläche aufhört, da wird rücksichtslos abgeschnitten, was sich der Randlinie nicht anpaßt. Vor einer prunkvollen Renaissanceloggia mit korinthischen Pilastern, in deren einer Wölbung sich die von dem Texte der Hl. Schrift bedingte ärmliche Hütte erhebt, hat die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße Platz genommen. Ihr anmutiges Gesicht zeigt eine hohe, freie Stirn und einen feinen, festgeschlossenen Mund. Das Kind ist nackt bis auf ein Lendentüchlein und segnet mit der Rechten den alten König, der niedergekniet ist, um ihm den Fuß zu küssen. Hinter dem älteren Genossen kniet der jüngste der Könige, dem ein Mohrenknabe die Krone abnimmt, während rechts, aus dem Bilde herausblickend, der dritte König sein Knie beugt. Links und im Hintergrunde drängt sich, teils neugierig zuschauend, teils indifferent, das bunte, mehr altrömisch als orientalisch gekleidete Gefolge, rechts knien die uns unbekannten Stifter. Die plastische Durchbildung der Formen weist auf den Florentiner Malerbildhauer Andrea del Verrocchio zurück, und der Liebreiz einiger Köpfe deutet auf Leonardo da Vinci. Im Anschluß an Leonardos Anbetung der Könige von 1478 nimmt wohl auch die heilige Familie die Mitte des Bildfeldes ein, und nicht mehr, wie es bis dahin üblich war, die rechte Seite der Tafel. Ganz im Geiste Ghirlandajos ist die Pracht des Beiwerkes, der Kostüme, des Architektonischen, der Landschaft und die sorgfältige, naturwahre Ausführung.

Als ein Andachtsbild im wahrsten Sinne des Wortes hat Ghirlandajo im Jahre 1488 sein schönstes Altarwerk, die Anbetung der Könige für die Kirche des Florentiner Findelhauses, des

Abb. 24 (Text S. 17) Phot. Hanfstaengl

Dom. Ghirlandajo, Anbetung der Könige, Rundbild von 1487 in den Uffizien

„Ospedale degli Innocenti", durchgeführt (Abb. 25). Hier hat unser sonst am Gegenständlichen haftender Künstler einen hohen Flug genommen. Wie eine himmlische Offenbarung mutet dieses Gemälde in seiner leuchtenden Farbenpracht an. Einige übereinandergeschichtete Marmorblöcke bilden den Thron der Himmelskönigin, ein edelgeschmückter Pfeilerbau den Baldachin, und liebliche Engel lassen ihr zu Häupten das „Gloria in excelsis" ertönen. Mit inbrünstiger Hingabe küßt der knieende alte König den Fuß des Christkindes, wie beteuernd legt der rechts kniende König die Hand auf die Brust, und der jugendliche stehende König reicht mit anmutiger Geberde sein Geschenk dar. Hinter diesem lockigen Jüngling erblicken wir das charaktervolle Bildnis des Meisters selbst. Johannes der Täufer und der Evangelist empfehlen die für Christus gestorbenen unschuldigen Kinder aus Bethlehem der himmlischen Gnade. Ein bevorzugter und geschickter Schüler Ghirlandajos, der als Verfertiger der sieben Predellabilder urkundlich beglaubigte Florentiner Bartolomeo di Giovanni, hat die Landschaft und die Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes im Hintergrund ausgeführt.

In der Krönung der hl. Jungfrau im Stadthause zu Narni in Umbrien (Abb. 28) sind es nicht nur die feierlich-ernsten Gestalten der Madonna und des Heilands, sondern auch die dichtgedrängten Scharen der Heiligen und der Engel, die frei von Affekt und sogar ohne tiefe Andacht,

Abb. 25 (Text S. 18) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Anbetung der Könige in der Kirche des Findelhauses zu Florenz, von 1488

doch durch den Zusammenklang so vieler glücklicher Existenzen den Gesamteindruck hoher Festesfreude bedingen. Das kolossale Gemälde des Florentiners erregte in Umbrien große Bewunderung. Einer der besten Schüler Peruginos, Giovanni Spagna, mußte es für eine Kirche in Todi kopieren, und diese merkwürdige Übertragung des Stiles Ghirlandajos in den der Schule Peruginos schmückt heute einen der Säle des Städtischen Museums in Todi. Eine vorbereitende Zeichnung zu dem Gemälde Ghirlandajos befindet sich in der römischen Galerie Corsini.

Ein Gemälde gleichen Gegenstandes hat der Meister für Città di Castello, eine kleine Stadt im oberen Tibertal, geliefert (Abb. 29). Die Schar der Heiligen ist hier kleiner, aber auch hier ist es der tiefe Ernst der beiden heiligsten Personen, vereint mit der frommen Andacht der

knienden und stehenden Franziskanerheiligen, die dieses Gemälde zu einem wirklichen Andachtsbilde machen.

Als ein Meister der Bildniskunst tritt uns Ghirlandajo entgegen in dem realistisch aufgefaßten Porträt eines alten Mannes im Louvre (Abb. 31), dessen abschreckende Häßlichkeit aufgewogen wird durch die zärtliche Liebe, mit der er das scheu zu ihm emporblickende Enkelkind betrachtet. Ein nicht minder bedeutendes Erzeugnis seiner Porträtkunst ist das liebenswürdige Bildnis einer jungen Florentinerin in der National Gallery zu London (Abb. 30).

* * *

Die Sassettikapelle war noch nicht vollendet, als ein anderer Florentiner Patrizier, Giovanni Tornabuoni, unserem Meister und seinem Bruder David den größten Freskenauftrag erteilte, den Florenz im Quattrocento (15. Jahrhundert) aufzuweisen hat, die Ausmalung der schon erwähnten Chorkapelle von Santa Maria Novella.

Abb. 26 (Text S. 16) Phot. Alinari
Dom. Ghirlandajo, Thronende Madonna mit Heiligen im Dom zu Lucca

Ursprünglich hatten die Ricci das Patronat über diese Kapelle hinter dem Hochaltar inne, und Mitglieder ihrer Familie hatten sie um die Mitte des 14. Jahrhunderts durch Andrea Orcagna mit einem Bilderzyklus aus dem Leben der Madonna schmücken lassen. Im Laufe der Zeit aber wurde das Dach schadhaft und Regengüsse beschädigten die Fresken des Orcagna. Vergeblich erboten sich andere Florentiner Familien, den Ricci, die inzwischen verarmt waren, die Mittel zu leihen, um die Schäden ausbessern zu lassen; doch diese lehnten das Anerbieten ab, wohl aus Furcht, das Patronatsrecht über die Kapelle zu verlieren. Endlich gelang es dem geschäftskundigen Giovanni Tornabuoni, sie zu überreden. Er versprach den Ricci, alle Kosten zu tragen und ihr Wappen an dem ehrenvollsten Platze in der Kapelle anzubringen, womit diese natürlich einverstanden waren. Aber als die Kapelle eröffnet wurde, erblickte man überall die Schilde mit dem steigenden Löwen der Tornabuoni und nirgends das Wappen der Ricci. Giovanni Tornabuoni hatte es, kaum drei Viertel Ellen groß, aber an ehrenvollster Stelle, über dem Sakramentsschrein, anbringen lassen. Vasari, dem wir die Verantwortung für die Wahrheit dieser Geschichte überlassen, erzählt noch, daß die so schmählich getäuschten Ricci einen Prozeß anstrengten und verloren. „Dies aber", so schließt Vasari seinen Bericht, „diene, wenn zu nichts anderem, um zu beweisen, wie sehr die Armut des Reichtums Beute ist, und wie Reichtum, gepaart mit Klugheit, ohne Makel zum gewünschten Ziele gelangt."

Giovanni Tornabuoni hatte als Teilhaber des Bankhauses Medici ein großes Vermögen erworben und war Schatzmeister des Papstes Sixtus IV. Nach der Verschwörung der Pazzi, der Giuliano dei Medici, Lorenzos des Prächtigen Bruder, zum Opfer fiel, war er es, der seine guten Beziehungen zur Kurie dazu benutzte, den Frieden zwischen dem Papst und den Medici wieder herzustellen. Seine Schwester Lucrezia hatte den Sohn Cosimos des Alten, Piero dei Medici, geheiratet und wurde die Mutter Lorenzos des Prächtigen. Durch diese Verwandtschaft und durch kluge Spekulationen hatte sich die Familie Tornabuoni zu einem der angesehensten und reichsten Geschlechter in Florenz emporgeschwungen.

Von der Freiheit künstlerischen Schaffens, wie sie ein moderner Maler genießt, muß Giovanni Tornabuoni eine seltsame Vorstellung gehabt haben.

Mit größter Genauigkeit bestimmt er in dem uns noch erhaltenen Kontrakt die einzelnen Szenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau und Johannes des Täufers, welche die Wände schmücken sollten. Außerdem bedang er sich das Recht aus, auf allen Gemälden nach eigenen Vorschriften Häuser, Tiere, Bäume, Berge und Täler anbringen zu lassen. Über die anzubringenden

Abb. 27 (Text S. 24) Phot. Bruckmann

Dom. Ghirlandajo, Madonna in der Glorie, vom Hochaltar in S. Maria Novella, München, Pinakothek

Bildnisse enthält der Kontrakt keine Bestimmung; aber gerade ihretwegen müssen häufig mündliche Verhandlungen stattgefunden haben. Das entnehmen wir aus einer Skizze Domenicos zum Opfer des Zacharias in der Wiener Albertina, auf welcher einzelne zum Teil benannte Personen anders wiedergegeben sind als später im Fresko.

Diesen großen Freskenzyklus hat Ghirlandajo im Frühjahr 1486 begonnen und schon vier Jahre später, dank der Hilfe seiner Werkstattgenossen, vollendet. Dann mußten die Gerüste entfernt werden, worauf nach Aufstellung des kostbaren, bei Baccio d'Agnolo bestellten Chorgestühls am 22. Dezember 1490 die feierliche Eröffnung stattfand, ein Ereignis, das der Chronist Luca Landucci in seinem Diario als eines der denkwürdigsten jener Zeit beschreibt.

Während er an dieser großartigen Schöpfung arbeitete, hatte der unermüdlich schaffende Ghirlandajo noch Zeit, mehrere andere Werke zu vollenden, so die Krönung der hl. Jungfrau in Narni 1486 (Abb. 28), die Anbetung der Könige, das bekannte Rundbild der Uffizien 1487 (Abb. 24), das riesige Mosaik mit der Verkündigung über

Abb. 28 (Text S. 18) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Krönung der hl. Jungfrau, im Palazzo Comunale zu Narni

der Nordtür des Doms und das Altarstück für die Kapelle der Innocenti in Florenz 1488 (Abb. 25). Man darf mit Sicherheit annehmen, daß keines dieser Werke ganz eigenhändig ausgeführt worden ist. Domenico wird sich vielmehr darauf beschränkt haben, einige wichtige Stücke selbst zu malen und die Ausführung zu leiten, die nach seinen Entwürfen erfolgte.

Gehilfen Ghirlandajos sind ferner an dem umfangreichen doppelseitigen Altarwerk für die Chorkapelle von S. Maria Novella beteiligt, das auf der dem Längsschiff der Kirche zugewandten

Abb. 29 (Text S. 19) Phot. Anderson

Dom. Ghirlandajo, Krönung Mariä, Altarbild im Museo Civico zu Città di Castello

Abb. 30 (Text S. 20) Phot. Hanfstaengl

Dom. Ghirlandajo, Bildnis eines jungen Mädchens, London, National Gallery

Seite Maria in der Glorie, mit Heiligen auf den Flügelbildern, und auf der Rückseite die Auferstehung Christi mit den Heiligen Antonius und Vinzenz zeigte. Leider ist dieses Altarwerk nicht in seiner ursprünglichen Aufstellung erhalten geblieben. Als man im Jahre 1804 den Hochaltar beseitigte, wurden die Bilder verkauft. Heute befinden sie sich teils in München (Abb. 27) teils in Berlin (Abb. 32).

Auch an den Fresken im Chor von Santa Maria Novella sind Schüler und Gehilfen beteiligt. Nicht wenige, namentlich von den oberen Fresken, mögen durch seinen Bruder David und seinen Schwager Mainardi ausgeführt worden sein, die ihm auch sonst treue Helfer bei dem großen Werke waren.

Leider hat die Zeit dem Hauptwerke Ghirlandajos übel mitgespielt. Feuchtigkeit und Staub haben vor allem an den oberen Teilen der Wände eine nur mit großer Mühe zu beseitigende Schmutzpatina erzeugt. Diese Staub- und Schmutzschicht mehrerer Jahrhunderte ist vor einigen Jahren beseitigt worden, aber, wenn auch in weit geringerem Maße, wiedergekehrt. Um so wertvoller sind daher die unmittelbar nach der letzten Wiederherstellung gefertigten Aufnahmen, die wir hier in Abbildungen vorlegen.

Von der Sorgfalt der Arbeit und dem Reichtum an schmückendem Beiwerk und Gold, der die unteren Wandbilder auszeichnet, sind die Fresken in den oberen Regionen weit entfernt. Auch in der mittleren Reihe läßt nur die Komposition und die großzügige Zeichnung darauf schließen, daß der Meister selbst an der Ausführung beteiligt war. Ebenso hat Ghirlandajo sich bei den jetzt infolge schwerer Beschädigung durch Feuchtigkeit und infolge ungeschickter Ausbesserung nur noch schwer zu genießenden Fresken an der Fensterwand auf den Entwurf beschränkt, mit alleiniger Ausnahme des Stifterbildnisses, das er unendlich sorgsam und liebevoll bis ins einzelne eigenhändig ausgeführt hat (Abb. 33). Auch dieses herrliche Meisterwerk Florentiner Bildniskunst hat mancherlei Unbilden erlitten. Die Flucht des kleinen Johannes in die Wüste (Abb. 34) und die Ermordung des heiligen Petrus Martyr (Abb. 35) auf dem schmalen Wandstreifen über den Stifterbildnissen, hart und trocken ausgeführte Arbeiten von Gehilfen nach dem Entwurf des Meisters, sind schlecht erhalten und später mehrfach übermalt worden. In entzückender Farbenfrische aber strahlen nach der Erneuerung die unteren Fresken mit den allen Besuchern von Florenz bekannten Darstellungen der Heimsuchung, der Verkündigung und Geburt des Johannes, der Vertreibung Joachims, der Geburt und des Tempelganges Mariens. Auf dem Fresko des Tempelganges Mariä blicken wir durch eine prachtvolle antikisierende Säulen- und Pilasterarchitektur auf einen Platz des alten Florenz (Abb. 41). Das in überreicher Fülle ausgestreute goldene Schmuckwerk und der sonstige Zierat vermögen aber nicht über die Äußerlichkeit der Auffassung hinwegzutäuschen.

Maria steigt eiligen Schrittes, aber nicht ohne kokett seitwärts zu blicken, ein Gebetbuch haltend, zum Tempel empor, wo in der Eingangshalle der greise Hohepriester ihrer wartet. Auffällig ist, daß seine Gestalt zur Hälfte von einem Pfeiler überschnitten wird und daß die Eltern Marias in ziemlich gleichgiltiger Pose das Schauspiel hinnehmen. Wie eindringlich hat dagegen Giotto denselben Vorgang darzustellen verstanden, die kleine Maria, die als dreijähriges Kind allein zum Tempel hinaufschreitet, während die Eltern mit liebevollem Blick das fromme Tun des Kindes begleiten (Abb. 42).

Unter den Staffagefiguren, die meist recht äußerlich aufgefaßt sind, bewunderten die Zeitgenossen am meisten die Gestalt eines nackten Philosophen auf den Tempelstufen, eine Gestalt, deren vielleicht Raffael sich erinnert hat, als er auf dem Fresko der Schule von Athen seinen Diogenes malte. Wenn wir näher zusehen, so finden wir auch sonst viel Äußerliches und nur selten die Eindringlichkeit, die tiefe Beseelung und das packende dramatische Leben, das Giottos Fresken auszeichnet, und Berenson hat mit seinem harten Urteil vielleicht nicht so ganz unrecht, wenn er die Mehrzahl dieser Fresken als „geschmackvoll gestellte lebende Bilder" bezeichnet. Andererseits muß zugegeben werden, daß von den Themen, deren Darstellung dem Künstler aufgegeben war, sich keines zu dramatischer Gestaltung eignete, abgesehen vielleicht vom Bethlehemitischen Kindermord, dem Fresko, dem Vasari sogar den Preis vor allen übrigen erteilt hat, in Übereinstimmung mit dem Geschmack seiner Zeit, die gewaltsame Bewegungsmotive über alles schätzte.

Hier hat Ghirlandajo vielleicht zum ersten und einzigen Male in seinem Leben das abstoßende Schauspiel des Niedermetzelns unschuldiger Kinder mit packender Gewalt vorgeführt (Abb. 44), und die einzige Konzession, die er der Augenfreude gemacht hat, ist der schöne Triumphbogen im Hintergrunde, der an den römischen Konstantinsbogen erinnert. Nur den Entwurf dürfen wir dem Meister selbst zuschreiben, in der Ausführung geht das durch Feuchtigkeit in der Farbe fast zerstörte Wandbild auf Schüler zurück.

Auch das Fresko der Vermählung Mariä, das durch den prächtigen architektonischen Rahmen an äußerem Reiz gewinnt, ist nach Entwürfen Ghirlandajos größtenteils von Gehilfen ausgeführt worden (Abb. 43). Dieselben Gehilfen mögen auch nach Kartons des Meisters das Fresko der Namengebung des hl. Johannes vollendet haben (Abb. 47). Hier ist der von zahlreichen Staffagefiguren belebte Schauplatz die von schlanken Frührenaissance-Pilastern getragene Halle eines Palastes. Dagegen ist ganz eigenhändig das Fresko derselben Wand ausgeführt, das die Geburt des Täufers darstellt (Abb. 48). Die Wöchnerin hat sich mit Beschwerde aufgerichtet, um einen vornehmen Besuch zu empfangen. Den durchgeistigten Blick, den Rekonvaleszenten zu haben pflegen, richtet sie halb traumverloren auf die drei Frauen, die auf sie zuschreiten. Die vorderste von diesen, eine junge Frau in großer Toilette, gefolgt von zwei Matronen, ist viel zu sehr damit beschäftigt, sich in ihrem reichen Kostüm bewundern zu lassen, als daß sie es für nötig hielte, dem Neugeborenen oder der Wöchnerin auch nur einen Blick zuzuwerfen (Abb. 49). Auch die Frauen, die noch eben im Begriff waren, den kleinen Johannes zu waschen, vergessen ihre Arbeit und richten ihre ganze Aufmerksamkeit auf den Besuch. Eine Dienerin erscheint hinter dem Bett der Wöchnerin und bietet ihr einen stärkenden Trunk an. Rechts erscheint auf der Schwelle der Tür ein Mädchen eilenden Laufes, mit fliegenden Gewändern, einen Korb mit Früchten auf dem Kopfe und in der Hand zwei strohumflochtene Flaschen mit Wein (Abb. 50). Für diese Figur läßt sich ohne Schwierigkeit die Vorlage nachweisen: Auf dem Rundbild Filippo Lippis im Palazzo Pitti (Abb. 40). Diese Figur in ihrer eiligen Bewegung, die durch die Falten des wie ein Segel geblähten Kleides die Formen des Körpers durch-

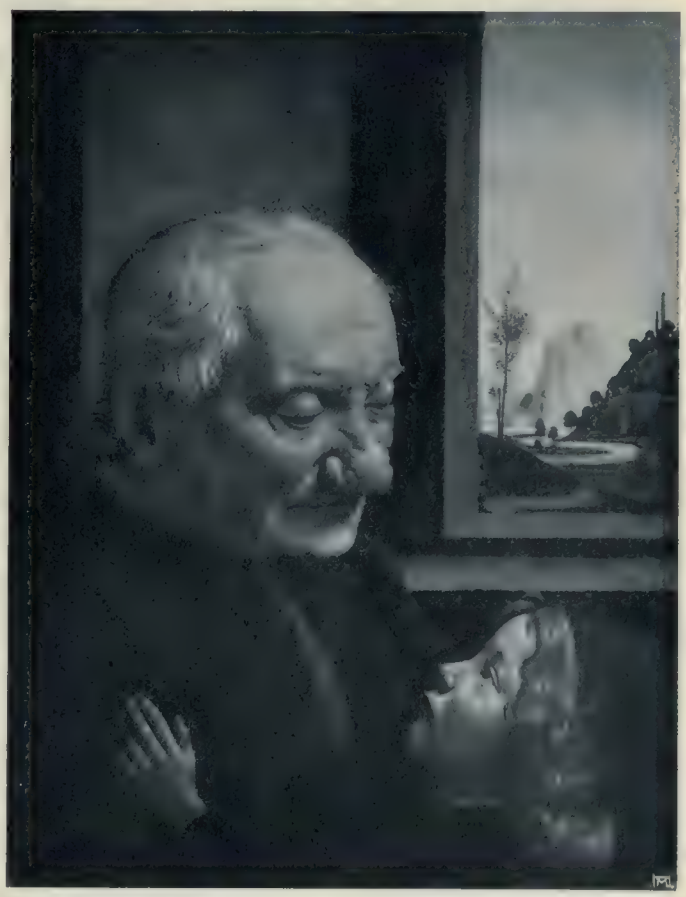

Abb. 31 (Text S. 20) Phot. Hanfstaengl
Dom. Ghirlandajo, Porträt eines alten Mannes im Louvre, Paris

scheinen läßt, wird nun typisch. Außer Ghirlandajo hat sie auch Botticelli in seinem Frühlingsbilde und in seiner Geburt der Venus weiter entwickelt. Aber erst Raffael gibt ihr in der Wasserträgerin des Borgobrandes die klassische Form.

Über die Komposition läßt sich nicht viel Gutes sagen. Die beiden Frauen, die sich mit dem Kinde beschäftigen, sind viel zu weit voneinander entfernt. Die Vordergrundfiguren sind stark aufreflektiert, wodurch die Figuren im Hintergrunde, vor allem die Wöchnerin, in ihrem plastischen Eindruck geschädigt werden. Das ganze Fresko ist überhaupt nur als eine Vorstufe anzusehen zu der viel großartigeren Darstellung der Geburt Marias an der Wand gegenüber (Abb. 38).

Das Zimmer, in das wir blicken, ist mit unerhörtem Luxus ausgestattet. Reliefs, die aus der Werkstätte der Robbia hervorgegangen zu sein scheinen, wenn sie nicht direkt aus der Antike stammen, schmücken

Abb. 32 (Text S. 24) Phot. Hanfstaengl
Dom. Ghirlandajo, Auferstehung Christi, vom Hochaltar in S. Maria Novella, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Abb. 33 (Text S. 24) Phot. Alinari
Dom. Ghirlandajo, Bildnis des Giovanni Tornabuoni
Fresko im Chor von S. Maria Novella

zwei Wände, und ein Fenster in der rechten Seitenwand hat die Aufgabe, ihre Formen stärker zum Ausdruck zu bringen. Links im Hintergrunde erblicken wir eine Treppe, die der Maler zur Darstellung des Wiedersehens zwischen Joachim und Anna benutzt hat. Schon Filippo Lippi hat in seinem Rundbild des Palazzo Pitti (Abb. 40) diesen Vorgang als eine Nebenszene zur Geburt Mariens behandelt, während ältere Maler sie auf besonderem Bildfelde vorführten.

Die Gruppe der mit dem Kinde beschäftigten Dienerinnen (Abb. 39) ist fester zusammengenommen als auf dem Bilde mit der Geburt des Täufers, und an die Früchteträgerin auf demselben Fresko erinnert die Dienerin in flatterndem Gewande, die das Wasser eingießt, während das Lächeln des jugendlichen Mädchens schon an Leonardo gemahnt. Dem Bette der Wöchnerin nähert sich eine Gruppe vornehm gekleideter Frauen: An ihrer Spitze ein junges Mädchen, vielleicht Ludovica, die damals vierzehn- oder fünfzehnjährige Tochter des Giovanni Tornabuoni. Das Orange ihres kostbaren Kleides und das Gelb und Lichtblau ihrer Begleiterinnen vereinigt sich mit dem Marmor der Reliefs und den goldenen Verzierungen auf dem Braun des Getäfels zu einer entzückenden Farbenharmonie. Der ruhige und große Zug der fünf Frauen

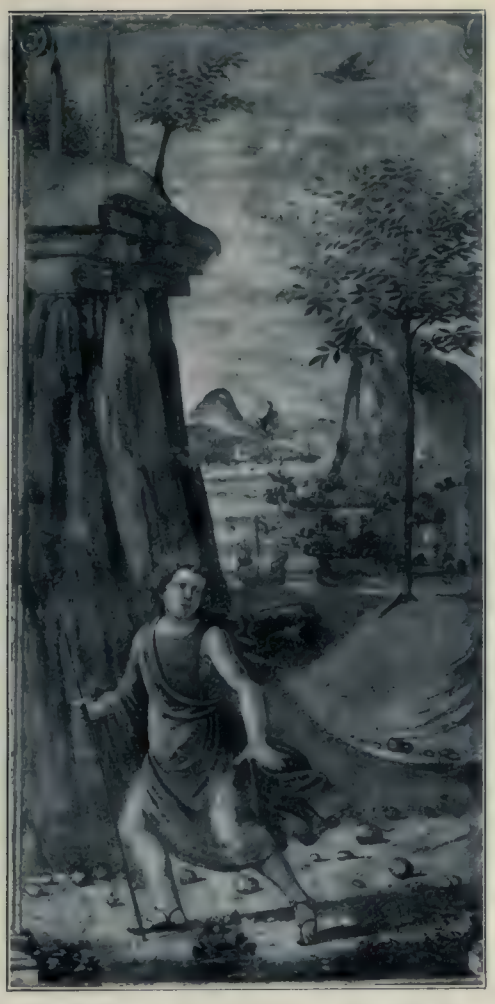

Abb. 34 (Text S. 24) Phot. Alinari
Dom. Ghirlandajo, Flucht des kleinen Johannes in die Wüste, Fresko im Chor von S. Maria Novella

Abb. 35 (Text S. 24) Phot. Alinari
Dom. Ghirlandajo, Ermordung des hl. Petrus Martyr Fresko im Chor von S. Maria Novella

auf diesem Fresko hat in der Florentiner Malerei des 15. Jahrhunderts nicht seinesgleichen.

Infolge der sorgfältigen Ausführung ist dieses Fresko vorzüglich erhalten; es ist das am meisten bewunderte der ganzen Folge und zugleich das künstlerisch vollendetste. Der Meister selbst muß es am höchsten geschätzt haben, denn er hat auf der mit Intarsia geschmückten Rückwand seinen Familiennamen Bigordi Grillandai angebracht: nicht seinen eigenen Vornamen, da der Auftrag ja ihm und seinem Bruder David erteilt worden war.

Aus dem Dämmerlicht der Wochenstube führt uns die Vertreibung Joachims aus dem Tempel (Abb. 36) auf einen freien Platz vor dem Heiligtum. Wenn in dem zuletzt betrachteten Fresko nur Frauen die Staffage bildeten, so sind hier fast ausnahmslos Männer dargestellt. Höchst kompliziert ist die perspektivische Anordnung. Fünf verschiedene Pläne entrollen sich vor unserem Auge; den Mittelgrund füllt eine dreifache Bogenhalle und den Hintergrund eine Loggia, in der man die Loggia di San Paolo bei Santa Maria Novella wieder zu erkennen glaubte; sie erinnert in der Tat flüchtig daran. In weit höherem Maße als der von dem Priester aus dem Tempel vertriebene Joachim ziehen die Bildnisgruppen rechts und links unsere Aufmerksamkeit auf sich. An der Spitze der linken Bildnisgruppe steht ein junger Mensch mit reichem, kastanienbraunem Haare, in selbstbewußter Haltung, die Rechte in die Hüfte gestemmt (Abb. 37). Mit einer fast impertinenten Koketterie wendet er sich dem Beschauer zu. Alte Tradition will in ihm Lorenzo Tornabuoni, den Sohn Giovannis, erkennen, den Ghirlandajo acht Jahre früher als Knaben in der Sixtinischen Kapelle gemalt hatte. Er hatte das Glück, gemeinsam mit den Kindern Lorenzos des Prächtigen durch Angelo Poliziano, den berühmten Dichter und Humanisten, erzogen zu werden, der ihm eine seiner „Sylvae" widmete. Im Alter von einundzwanzig Jahren heiratete er 1486 die schöne Giovanna Degli Albizzi, deren Bildnis wir noch betrachten werden (Abb. 52). Er galt in Florenz als eine Art „Arbiter Elegantiarum", und ein zeitgenössischer Chronist nennt ihn „il fiore d'ogni gentilezza". Seine

Abb. 36 (Text S. 27) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Die Vertreibung Joachims aus dem Tempel, Fresko im Chor von S. Maria Novella

Dankbarkeit gegen den Künstler, der ihn hier porträtiert hat, bezeugt jenes schöne Bild der Heimsuchung, das er 1490 bei Ghirlandajo für die Kirche Santa Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz bestellte und das sich seit 1812 im Louvre befindet (Abb. 51). Wenige Jahre später mußte er den Versuch, den geächteten Piero de'Medici nach Florenz zurückzuführen, mit dem Leben büßen. Er wurde im Armesünderkarren zur Richtstätte geführt, und sein hübscher Kopf fiel unter dem Beile des Henkers.

Hinter ihm steht sein Vetter Piero Tornabuoni, der 1497 verbannt wurde, dann folgen zwei andere Mitglieder der Familie, davon der letzte ein jüngerer Mann, in dem man Alessandro di Lutozzo Nasi zu erkennen glaubt, der im Jahre 1491 die anmutige Ludovica Tornabuoni heimführte.

Die Hochachtung, die Giovanni Tornabuoni für unseren Meister und die Seinen hegte, kommt zum Ausdruck in dem bevorzugten Platze, den er ihnen auf diesem Fresko eingeräumt hat. Er gestattet dem Maler, hier den stolzen Tornabuoni seine eigene Familie, die Bigordi, gleichsam ebenbürtig an die Seite zu stellen (Abb. 36 und 1).

Zwei Gestalten besonders fesseln den Blick: Die Rückenfigur des breitbeinig und selbstbewußt dastehenden David, dessen Gesicht nach links gewandt ist, und die Domenicos, der den Beschauer anblickt. Er ist in ganzer Figur sichtbar und trägt einen malerisch drapierten roten Mantel. Sein charaktervoller Kopf, der von einer dichten Fülle schwarzer Haare umrahmt ist, zeugt von starker Energie und hoher Intelligenz. Vasari preist mit vollem Recht die Lebenswahrheit dieser Bildnisse und gibt an, daß der prächtige Kopf des Alten neben Domenico seinen Lehrer, den Maler Alessio Baldovinetti darstelle, während andere darin seinen Vater, den alten Goldschmied Tommaso Bigordi, erkennen wollen. Der letzte und dem Aussehen nach der jüngste in der Reihe der Künstler ist schließlich nach Vasaris Angabe Sebastiano Mainardi, Domenicos Schwager und Helfer an dem großen Werke, kenntlich „an den schwarzen Haaren und den breiten Lippen".

Die Heimsuchung ist ein Motiv intimen Charakters, ein Motiv, das der Künstler nur unter Entfaltung einer reichen Landschaft und unter Hinzuziehung vielfältiger Staffage zum Breitbilde gestalten konnte (Abb. 45). Das hat Ghirlandajo sofort eingesehen und die Szenerie ist aus diesem Grunde eine höchst komplizierte. In der Mitte, aber im zweiten Plan, erhebt sich eine Böschung, die links durch eine hohe Mauer gestützt wird. Rechts führt eine Zugbrücke zu einem Tor von der Gestalt eines reich mit Reliefs geschmückten römischen Triumphbogens. Zur Linken der Mauer geht es ziemlich steil hinab zu einer turmreichen Stadt. Das Ganze, sowohl

Abb. 37 (Text S. 27) Phot. Alinari

Dom. Ghirlandajo, Bildnisse einiger Tornabuoni, Ausschnitt aus dem Fresko der Vertreibung Joachims aus dem Tempel

der Hügel rechts, wie die Stadtansicht links, erinnert an die allen Besuchern von Florenz bekannte Höhe von San Miniato und jenen Teil der Stadt, der sich neben der Porta San Miniato ausbreitet. Die Figuren der Maria und der Elisabeth, der beiden Frauen, die sich so viel zu sagen haben, konnten nicht zarter und nicht eindringlicher geschildert werden, als es dem Künstler hier gelungen ist. Den drei Frauen im Gefolge der Elisabeth, die rechts vor dem Triumphbogen ruhig abwartend dastehen, entsprechen am linken Bildrande drei weibliche Idealgestalten mit jetzt halbverlöschten Heiligenscheinen, die entweder Verwandte Mariens oder aber die Schutzpatroninnen jener drei Frauen rechts sein mögen, deren erste Vasari irrtümlich als die schöne, bereits im Jahre 1473 verstorbene Ginevra dei Benci bezeichnet. Ghirlandajo hat diese selbe schlanke, aristokratische Florentinerin fast gleichzeitig mit dem Fresko, 1488, noch einmal porträtiert, in derselben Tracht und in der gleichen Haltung, als reines Profilbild, als hellen Farbenfleck, dessen Reiz er durch einen dunklen Hintergrund zu heben suchte (Abb. 52). Auf niederländische Einflüsse ist vielleicht die Schilderung des Innenraumes zurückzuführen. Wie die Vlamen gern den Menschen umgeben von den Dingen darstellten, die ihm lieb und vertraut sind, so hat unser Meister hier in der Wandnische eine Korallenkette, ein kostbares Schmuckstück und ein Buch untergebracht und der Dame ein Spitzentuch in die Hände gegeben. Sonst aber tritt in dieser Porträtfigur das ganze, vor allem plastische Empfinden der Florentiner Malerei zutage. Fest und sicher sind die Umrißlinien des Körpers und des Profils gegeben; hart und unbeweglich ist der Blick der blauen Augen. Ihr aschblondes Haar steht in schönster Harmonie mit dem karmoisinroten Kleide und dem gelben Überwurf aus Brokatstoff. Durch die Kleidung wird der lange Hals absichtlich hervorgehoben; er muß also damals als etwas besonders Schönes gegolten haben, zumal die Künstler ihn stets in auffälligster Weise betonten. Über die Herkunft des Bildes besteht kein Zweifel. Es befand sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts im Palazzo Pandolfini in Florenz, und wir wissen, daß diese Familie nach dem Aussterben der Tornabuoni deren Erbe antrat. Daß aber auf unserem Bilde nicht Ginevra dei Benci, sondern Giovanna Tornabuoni-Albizzi dargestellt ist, ergibt sich aus der Übereinstimmung dieses Porträts mit den authentischen Bildnissen, die uns von Giovanna erhalten sind. Zwei Medaillen auf Giovanna Albizzi, die dem Florentiner Niccolo Spinelli zugeschrieben werden, zeigen eine so große Ähnlichkeit mit dem Fresko- und dem Tafelbilde, daß man annehmen muß, auch die Medaillen seien um 1488 entstanden.

Giovanna Albizzi war 1468 geboren, und 1486 heiratete sie den ihr fast gleichaltrigen Lorenzo Tornabuoni. Durch diese Vermählung einer Albizzi mit einem Mitgliede der den Medici eng

Abb. 38 (Text S. 26)

Phot. Mannelli

Dom. Ghirlandajo, Die Geburt der Madonna, Fresko im Chor von S. Maria Novella

Abb. 39 (Text S. 26) Phot. Mannelli

Dom. Ghirlandajo, Gruppe der Dienerinnen, Ausschnitt aus dem Fresko der Geburt der Madonna

verwandten Tornabuoni sollte der alte Zwist beseitigt werden, der fast hundert Jahre lang die Ursache heimlichen und offenen Kampfes gewesen war. Es wäre aber falsch, anzunehmen, daß diese Verbindung ausschließlich aus politischen Gründen erfolgte. Die alten Florentiner Chronisten melden vielmehr, daß Lorenzo und Giovanna sich aufrichtig liebten. Einer von ihnen schildert die Hochzeit des jungen Paares mit großer Anschaulichkeit: Im Jahre 1486 führte Lorenzo Tornabuoni die schöne Giovanna

Abb. 40 (Text S. 25 und 26) Phot. Mannelli

Fra Filippo Lippi, Die Madonna mit dem Kinde. Im Hintergrunde die Geburt der Madonna und die Begegnung an der Goldenen Pforte, Rundbild im Pitti zu Florenz

Albizzi zum Altar, und hundert Mädchen aus den vornehmsten Florentiner Familien gaben ihr das Geleit. Auf der Piazza San Michele Berteldi (heute San Michele e Gaetano) waren gewaltige Tribünen errichtet und Ballplätze geschaffen für die tanzlustige Jugend. Von dort begaben sich Bräutigam und Braut mit ihrem reichgeschmückten Gefolge in den Palazzo Albizzi, wo das Hochzeitsmahl gerüstet wurde und wo unter Lanzenstechen, Tanz und anderem Kurzweil der neue Morgen herandämmerte.

Abb. 41 (Text S. 24) Phot. Mannelli

Dom. Ghirlandajo, Marias Tempelgang, Fresko im Chor von S. Maria Novella

Wer hätte damals gedacht, daß das Glück des jungen Paares, dem Schönheit, Liebe, Macht und Reichtum in so hohem Maße beschieden waren, nur von so kurzer Dauer sein sollte! Der Chronist Ammirato schließt seinen Bericht über die Hochzeit mit der wehmütigen Betrachtung, daß Glück und Unglück nahe beieinander wohnen; denn die schöne junge Gentildonna starb nicht lange darauf im Wochenbett, und dem trostlosen Gatten und dem alten Vater blieb nur die leidvolle Erinnerung an ihre Herzensgüte und ihre hervorragende Schönheit. Ein anderer Chronist aber, Matteo Villani, fügt hinzu, Giovanna sei trotz ihres frühen Todes glücklich zu preisen, da ihr so erspart blieb, nach zehn Jahren das jugendliche Haupt ihres geliebten Gatten unter dem Beile des Henkers fallen zu sehen.

Man hat lange angenommen, Giovanna Tornabuoni sei jene zweite blasse und zarte Frauengestalt, die der ersten, stolzeren folgt. Dieses Bildnis, das Ghirlandajo aus einem Fresko Botticellis in einer Villa der Tornabuoni bei Florenz herauskopiert hat, stellt aber ein anderes, uns unbekanntes Mitglied der Familie dar. Botticelli hat in diesem halb zerstörten Fresko, das jetzt der Louvre besitzt, die gleiche junge Frau gemalt, wie sie von den vier Kardinaltugenden begrüßt wird, und auf einem anderen Fresko ihren jugendlichen Gatten, der in den Kreis der sieben freien Künste eingeführt wird. In der sonnigen Einsamkeit der Villa des jungen Paares, am Fuß der Berge von Fiesole, muß die

Abb. 42 (Text S. 25) Phot. Alinari

Giotto, Marias Tempelgang, Fresko in der Kirche S. Maria dell'Arena in Padua

Abb. 43 (Text S. 25) Dom. Ghirlandajo, Vermählung Mariä, Fresko im Chor von S. Maria Novella Phot. Alinari

Abb. 44 (Text S. 25) Dom. Ghirlandajo, Der bethlehemitische Kindermord, Fresko im Chor von S. Maria Novella Phot. Alinari

Abb. 45 (Text S. 28)

Phot. Mannelli

Dom. Ghirlandajo, Die Heimsuchung, Fresko im Chor von S. Maria Novella

Abb. 46 (Text S. 37) Phot. Mannelli
Dom. Ghirlandajo, Die Verkündigung der Geburt Johannes des Täufers, Fresko im Chor von S. Maria Novella

Abb. 47 (Text S. 25) Phot. Alinari
Dom. Ghirlandajo, Namengebung des hl. Johannes, Fresko im Chor von S. Maria Novella

Abb. 48 (Text S. 25)

Phot. Mannelli

Dom. Ghirlandajo, Die Geburt des Täufers, Fresko im Chor von S. Maria Novella

liebliche Poesie dieser Fresken tief ergreifend gewirkt haben.

Neben der Heimsuchung hat Ghirlandajo auf dieselbe Kapellenwand die Verkündigung der Geburt Johannis mit nicht weniger als einundzwanzig Begleitfiguren, lauter stattlichen Männerbildnissen, vorgeführt (Abb. 46). An einen mächtigen Triumphbogen ist der Tempel angebaut. Seine Architektur geht zurück auf die freilich einfacheren Formen im Fresko des Begräbnisses der heiligen Fina in San Gimignano und der Leichenfeier des heiligen Franz in Santa Trinita zu Florenz (Abb. 7 und 15). Der Patriarch hält ein Weihrauchgefäß und steht zur Rechten des Altars, dessen Ornamentik und Aufbau an Verrocchios Grabmal des Piero und Giovanni Medici in San Lorenzo erinnert. Man pflegt zu tadeln, daß die zahlreichen, vom Künstler eingeführten Zuschauer an dem heiligen Vorgange gar keinen Anteil nehmen. Gewiß mit Unrecht, denn wir müssen annehmen, daß den Worten der Bibel entsprechend die Erscheinung des Engels vor Zacharias im Innern des Tempels vor sich geht, ohne daß die außen wartende Menge etwas davon wahrnimmt.

Die Namen der auf diesem Fresko dargestellten Mitglieder und Freunde der Familien Tornabuoni und Tornaquinci sind uns durch einen Bericht erhalten, den Vincenzo Tornabuoni im Jahre 1561 nach den Aussagen des fast neunzigjährigen Benedetto di Luca Landucci abfaßte, der die einzelnen Persönlichkeiten noch gekannt hatte. Giovanni Tornabuoni, der Stifter der Fresken, ist der erste links vom Engel, leicht wieder zu erkennen, wenn wir ihn mit seinem Einzelbildnis an der Fensterwand vergleichen. In Gruppen, wie noch heute an den Markttagen auf der Piazza della Signoria, stehen alle diese guten Florentiner „spazieren". Neben dem Stifter erscheint Giuliano Tornabuoni in geistlicher Tracht. Dann folgt der etwas jüngere Simone, mit melancholischem Gesicht, als ahnte er schon den bevorstehenden Fall des Hauses, die Vernichtung seiner Macht und das Exil, das ihn

Abb. 49 (Text S. 25) Phot. Mannelli
Dom. Ghirlandajo, Frauengruppe, Ausschnitt aus dem Fresko der Geburt des Täufers

Abb. 50 (Text S. 25) Phot. Mannelli
Dom. Ghirlandajo, Dienerin mit Früchten und Wein Ausschnitt aus dem Fresko der Geburt des Täufers

Abb. 51 (Text S. 28) Phot. Hanfstaengl

Dom. Ghirlandajo, Die Heimsuchung, Tafelbild von 1490 im Louvre

und andere Mitglieder der Familie traf, als Lorenzo enthauptet wurde. Unter den Figuren auf der rechten Seite fällt vor allen die martialische Erscheinung des Gianfrancesco auf, des einzigen Kriegsmannes der Familie, der im Jahre 1479 Capitano von Livorno war.

In weit höherem Grade aber als diese Bildnisse von Florentiner Patriziern fesselt eine Gruppe von Gelehrten unseren Blick, unübertreffliche Porträtstücke, in denen sich die besten Eigenschaften des flandrischen Tafelbildes und seiner minutiösen Ausführung mit denen der italienischen Freskotechnik vereinigt zu haben scheinen (Abb. 53). Es sind, wie Vasari sich ausdrückt, die gelehrtesten Männer, die damals in Florenz lebten, an ihrer Spitze der Humanist Marsilio Ficino, kenntlich an den charakteristischen Runzeln um den Mund, dann Cristoforo Landino, der Platoniker und Autor der Disputationes Camaldulenses, Professor für lateinische Poesie an der Universität Florenz. Ihm folgt der jüngste in der Reihe, Angelo Poliziano, der gelehrte Freund Lorenzos des Prächtigen und Erzieher seiner Kinder, sofort kenntlich an seiner Hakennase und dem vollen Mund mit den sinnlichen Lippen. Über den Namen des vierten herrscht noch Streit unter

Abb. 52 (Text S. 27 und 29) Phot. Braun & Co.
Dom. Ghirlandajo, Bildnis der Giovanna Tornabuoni-Albizzi, Sammlung Kann, Paris

den Gelehrten. Vasari gab an, daß hier der Grieche Demetrios Chalcondilos, der damals in Florenz lebte, dargestellt sei; andere haben an den Dichter Marullus Tarchianota gedacht, von dem wir aber zwei sicherere Bildnisse besitzen, auf denen er ganz anders ausschaut. Das Dokument von 1561 gibt an, es sei das Bild des gelehrten Bischofs von Arezzo, Gentile Becchi.

Interessanter jedenfalls als die Frage der Identifikation dieser Persönlichkeit ist für uns die Tatsache, daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts diese Humanistengruppe von deutschen Künstlern kopiert worden ist. Im Münchener Nationalmuseum hat Gronau unlängst eine solche Kopie nachgewiesen, eine Arbeit von sorgfältiger, aber etwas trockener und spießbürgerlicher Ausführung. Dasselbe läßt sich sagen von vier Einzelbildnissen in der Universitätsbibliothek in Leipzig, die aus der alten Paulinerbibliothek stammen. Auch hier hat wohl nicht künstlerisches Interesse die Kopien veranlaßt, sondern die Bedeutung der Dargestellten im Reiche des Wissens.

* * *

Eine farbenprächtige Schilderung der Florentiner Kultur des Quattrocento hat sich uns in diesen Fresken entrollt. Das tägliche Leben von Florenz spiegelt sich in diesen Gebäuden, in diesen

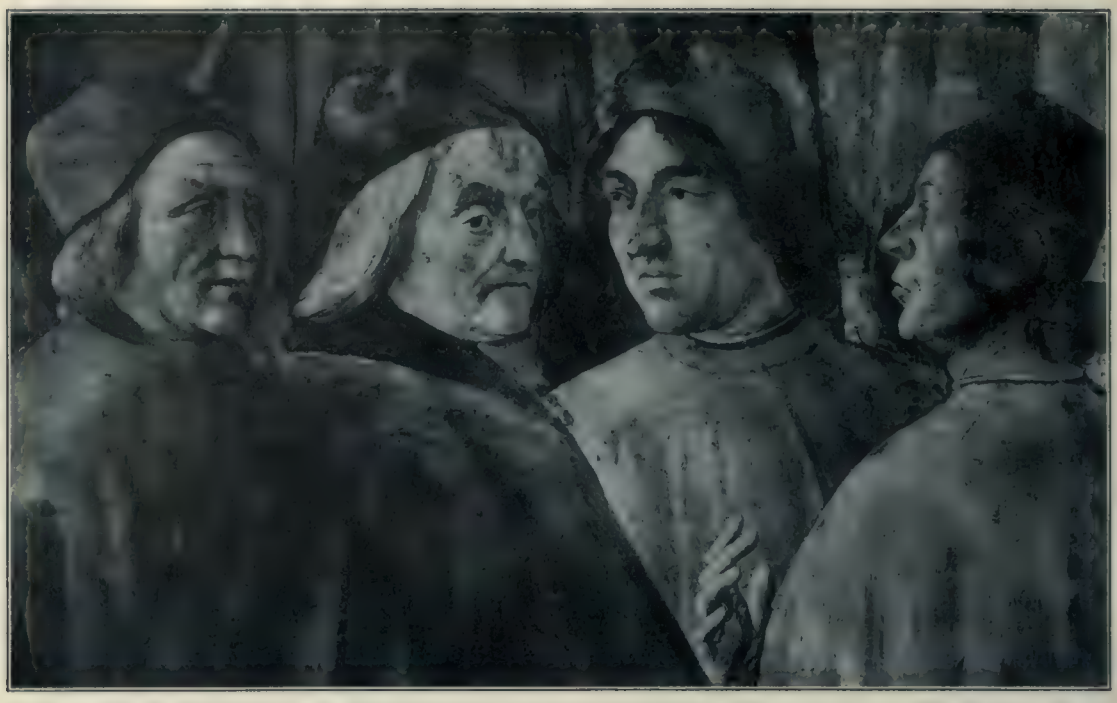

Abb. 53 (Text S. 38) Phot. Mannelli
Dom. Ghirlandajo, Humanistengruppe, Ausschnitt aus dem Fresko der Verkündigung der Geburt Johannes des Täufers

Gestalten wieder. Die wundervollen Linien der Landschaft sind nicht die Palästinas, sondern des Arnotales; die Häuser und Paläste sind Schöpfungen der Renaissance. Die Jungfrau Maria wird nicht in einem schlichten Hause des heiligen Landes geboren, sondern in einem fürstlichen Raum des mediceischen Florenz. Florentiner Patrizierinnen erscheinen nach Landessitte in der Wochenstube, um ihren Besuch zu machen und ein Bauernmädchen bringt Früchte und Chianti zur Mutter Johannes des Täufers. Fast scheint es, als ob die religiöse Szene nur den Vorwand abgegeben hat für die Darstellung von Zusammenkünften vornehmer Florentiner.

Die stolze Freude des Stifters, der zum Ruhme seines Hauses die ganze gewaltige Chorkapelle hat ausmalen lassen, und die begeisterte Anteilnahme der gesamten Florentiner Bürgerschaft an dieser großartigen Manifestation von Macht und Künstlerfleiß klingt nach in der lateinischen Inschrift auf dem zuletzt betrachteten Fresko, die Angelo Poliziano verfaßt hat: „Im Jahre 1490, als das mächtigste Bürgertum, erlaucht durch seine Macht, seine Siege, seine Künste, seine Bauten, sich des Reichtums, der Gesundheit und des Friedens erfreute."

Ghirlandajo hat nie Größeres geschaffen als diese lichterfüllten, kräftig realistischen und zugleich von Schönheitssinn durchtränkten Wandbilder, in denen eine der wichtigsten Äußerungen italienischer Kunst ihren vollkommensten Ausdruck gefunden hat. Drei Jahre nach der Vollendung seines Meisterwerkes raffte ihn am 11. Januar 1494 ein schneller Tod dahin. So war er auch im Tode glücklicher als sein großer Rivale Sandro Botticelli, der am Ende seines langen Lebens unter dem Mangel an Verständnis für seine, den Zeitgenossen manieriert erscheinende Kunst unsagbar litt. Neben diesem hochbegabten und vielseitig tätigen Künstler darf Domenico Ghirlandajo den Ehrenplatz unter den Florentiner Malern seiner Zeit beanspruchen. Er ist der treueste Spiegel der Florentiner Kultur und des Florentiner Lebens im Quattrocento. Botticelli ist der Maler des fürstlichen Hofes der Medici, ein Aristokrat im demokratischen Florenz. Ghirlandajo vertritt die Kultur des Florentiner Bürgertums. Botticelli ist eine komplizierte Natur: Von der religiösen Mystik findet er den Weg zum Humanismus, von dem er sich dann wieder abwendet, um der Lehre Savonarolas zu folgen. Ghirlandajo aber steht als festgeschlossener Charakter vor uns, als der zielbewußte Vertreter seiner Zeit, ein Realist vom Scheitel bis zur Sohle.

Von Ghirlandajos jüngeren Brüdern und Gehilfen David und Benedetto sind keine größeren selbständigen Arbeiten in Italien nachweisbar. Ihre künstlerische Arbeit geht auf in der Domenicos. Von seinem Schwager und Mitarbeiter Sebastiano Mainardi († 1513) sind Fresken in dessen Vaterstadt S. Gimignano und in S. Croce zu Florenz bekannt. Francesco Granacci (1469 bis 1543), der große Michelangelo Buonarroti (1475–1564), Giuliano Bugiardini (1475–1554) und sein Sohn Ridolfo Ghirlandajo verdanken ihm die ersten Unterweisungen in der Malerei.

Für Vortragsabende und Versammlungen

empfehlen wir zur Propaganda für die Verbreitung unserer Monographien unsere

Lichtbilderserien:

1. Albrecht Dürer (61 Bilder) — Größe 9×12 oder 8½×8½ cm
2. Ludwig Richter (55 Bilder) — " " " "
3. Weihnachten in der Malerei (43 Bilder) — Von Nr. 3 bis 15 nur
4. Beato Angelico (58 Bilder) — in Größe 8½×8½ cm
5. Berühmte Kathedralen des Mittelalters (50 Bilder)
6. Josef Ritter v. Führich (62 Bilder)
7. Moritz v. Schwind (53 Bilder)
8. Berühmte Kathedralen der nachmittelalterlichen Zeit (50 Bilder)
9. Kunst und Christentum — (Vortrag mit 52 Bildern der ersteren acht Monographien)
10. Hans Holbein d. J. (57 Bilder)
11. Murillo (50 Bilder)
12. Die Madonna in der Malerei (54 Bilder)
13. Ein Besuch im Vatikan (49 Bilder)
14. Die Künstlerfamilie della Robbia (50 Bilder)
15. Die Altschwäbische Malerei (48 Bilder)
16. Peter Paul Rubens (53 Bilder)
17. Domenico Ghirlandajo (50 Bilder)

(Gedruckter Vortrag wird jeder Serie beigelegt.)

Ausleih-Bedingungen:

1. Die Leihgebühr beträgt für die einmalige Vorführung pro Serie 5 M. (6 Kr.), für Ortsgruppen und angeschlossene Vereine 3 M. (3.60 Kr.). Das Porto für Hin- und Rücksendung trägt der Entleiher.
2. Für Beschädigungen jeder Art ist voller Ersatz zu leisten.
3. Das Datum der Vorführung ist bei der Bestellung genau anzugeben und soll dieselbe möglichst frühzeitig erfolgen.
4. Der Entleiher verpflichtet sich, die Serie sorgfältig verpackt am Tage nach der Vorführung — wenn nicht anders vereinbart — zurückzusenden.
5. Durch seine Bestellung erklärt sich der Entleiher mit den Bedingungen einverstanden.

Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst

München, Karlstraße 33/a.

Bisher sind folgende Monographien erschienen:

1. Albrecht Dürer, von Dr. Joh. Damrich, mit 60 Abbildungen.
2. Ludw. Richter, von Dr. Hyazinth Holland, mit 66 Abbildungen.
3. Weihnachten in der Malerei, von Dr. Joh. Damrich, mit 48 Abbildungen.
4. Beato Angelico, von P. Fr. Innocenz M. Strunk, O. P., mit 65 Abbildungen.
5. Berühmte Kathedralen des Mittelalters, von Dr. Oscar Doering-Dachau, mit 61 Abbildungen.
6. Joseph Ritter von Führich, sein Leben und seine Kunst, von Heinrich von Wörndle, mit 64 Abbildungen.
7. Moritz von Schwind, von Dr. Hyazinth Holland, mit 56 Abbildungen.
8. Berühmte Kathedralen der nachmittelalterlichen Zeit, von Dr. Oscar Doering-Dachau, mit 50 Abbildungen.
9. Hans Holbein d. J., von Dr. Joh. Damrich mit 55 Abbildungen.
10. und 11. Murillo, von Dr. Adolf Fäh, mit 83 Abbildungen.
12. Die Madonna in der Malerei, von P. M. C. Nieuwbarn, O. P., mit 63 Abbildungen.
13. Ein Besuch im Vatikan, von Anton de Waal, mit 58 Abbildungen.
14. Die Künstlerfamilie della Robbia, von Dr. Oscar Doering-Dachau, mit 60 Abbildungen.
15. Die Altschwäbische Malerei, von Dr. Joh. Damrich, mit 50 Abbildungen.
16. Peter Paul Rubens, von Dr. Walter Rothes, mit 53 Abbildungen.
17/18. Die altkölnische Malerschule, von Dr. Andreas Huppertz, Köln, mit 103 Abbildungen.
19. Domenico Ghirlandajo, von Dr. Walter Bombe, mit 53 Abbildungen.

Die Monographien kosten pro Nummer 80 Pfg. (1 Kr.), im Abonnement (vier Hefte) 3 M. (3 Kr. 60 H.).

Die Vereine, welche etwa 20 Monographien beziehen, bilden eine Ortsgruppe und erhalten die Monographien beim gemeinsamen nur direkten Bezug von der Geschäftsstelle, München, Karlstraße 33, für 50 Pfg. (60 H.) pro Exemplar, den geb. Jahrgang für 3 M.

Auch außerhalb der Vereine können sich etwa 20 Teilnehmer zu einer Ortsgruppe zusammenschließen.

Je vier Monographien bilden einen Band. Die Einbanddecke hierzu kostet 1 M. (1 K. 20 H.), für Ortsgruppen 60 Pfg. (70 H.). Der geb. Jahrgang 4.50 M.

F. Bruckmann A.-G., München.

ND
623
G42B65

Bombe, Walter
Domenico Ghirlandajo

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY